



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

5 | 2018

Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan

Adieu au récit (?)

Des Adieux à *Juste la fin du monde* : pertinence d'une réflexion sur la poétique

Pierre Chambefort



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1373>

DOI : 10.4000/skenographie.1373

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 33-43

ISBN : 978-2-84867-5609-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Pierre Chambefort, « Adieu au récit (?)

Des Adieux à *Juste la fin du monde* : pertinence d'une réflexion sur la poétique », *Sken&graphie* [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1373> ; DOI : 10.4000/skenographie.1373

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

Adieu au récit (?)

Des *Adieux* à *Juste la fin du monde* : pertinence d'une réflexion sur la poétique

Pierre Chambefort

- 1 D'où partir ? Vers où aller ? Où revenir ?
- 2 Le film de Xavier Dolan s'ouvre, entre ciel et terre, sur cette indécision, cette tranquillité inquiète du temps suspendu, que constitue le voyage en avion. La confession de Louis débute dans cet entre-deux suggéré auparavant par le carton en quoi consiste le premier plan : « Quelque part, il y a quelque temps ». À quelle référence ces mots renvoient-ils ? Quelle valeur déictique pouvons-nous – devons-nous – conférer à ces termes « elliptiques » ? Quelle parole naît-elle ici ? Aux images ensuite de faire référence, de nous conduire – suivant le taxi qui ramène Louis dans sa famille, dans cette nouvelle maison – nouvelle depuis quand ? – dont on devine qu'elle ne fut jamais vraiment la sienne. Mission dans un deuxième temps dévolue au long travelling latéral qui définit le regard du protagoniste sur cette Amérique imaginaire, ce Québec pour stars françaises sans la moindre pointe d'accent. Première évidence : images et mots se conjuguent pour bâtir le chronotope du récit filmique.
- 3 Le générique de fin nous permet – nous oblige – à l'inverse à recontextualiser des lieux que notre imaginaire de spectateur avait tiré du hors-champ (aussi vital ici au récit que le sous-texte peut l'être au texte dramatique). Et, non sans ironie, lorsque l'on connaît la part de l'autofiction chez Lagarce et le cheminement générique qui mène du *Journal* au film de Xavier Dolan, nous voici confrontés à la phrase rituelle : « Toute ressemblance avec des personnages existants... ». La deuxième évidence prend alors pour nous la forme d'une remise en cause et d'une question : Mais alors, de quoi cela parle-t-il ?
- 4 En janvier 2010 la revue *Europe* consacrait un numéro à Lagarce. Certains des articles y sont rassemblés dans une section intitulée : « Un théâtre de la parole ». Aujourd'hui que la dimension propre d'auteur de Lagarce n'est plus contestée, que son *Journal*, son *Journal*

vidéo, certaines de ses notes de mise en scène, certains de ses récits et son théâtre complet sont publiés, il nous a semblé pertinent d'interroger – à travers un certain nombre de ces textes – cette notion de parole théâtrale. On peut sans doute légitimement se demander si Lagarce fut un « écrivain de théâtre » ou un « écrivain de plateau ». Bruno Tackels dans une synthèse récente le range finalement sous cette dernière bannière après l'avoir d'abord défini comme auteur (i.e. « poète » ou « écrivain », catégorie qu'il distingue alors de celle d'« écrivain de plateau ») :

Koltès, Lagarce, Gabilly – le trio des poètes morts trop tôt¹ en sait quelque chose. Le conflit du texte et de la scène aura marqué tout le XX^e siècle, et les écrivains ont pris des coups, à l'évidence, relégués sans cesse en dehors de la maison théâtre².

- 5 Mais plus loin et comme en conclusion de son ouvrage il cite un texte de jeunesse de Lagarce :

Toutefois, le metteur en scène, dans de nombreux cas, et c'est une tendance qui semble devoir s'accroître, « écrit » un spectacle en faisant sa mise en scène. Il s'agit de dégager une nouvelle écriture plus spécifiquement théâtrale, puisqu'elle tient compte de tous les facteurs matériels qui conditionnent la représentation (lumière, décor, costumes, comédiens...). Elle se fait alors dans l'immédiat de la mise en place et supprime le rôle a priori de l'auteur, isolé des réalités matérielles dramaturgiques³.

- 6 Quoi qu'il en soit – aux dires de la mythologie familiale comme de son *Journal* – il se voulut et fut avant tout un écrivain. Mais cette « nouvelle écriture plus spécifiquement théâtrale » est-elle en fait cette « parole théâtrale » sur laquelle Lagarce aurait bâti son œuvre dramatique ?
- 7 Par ailleurs la sortie du film de Xavier Dolan, *Juste la fin du monde*, nous pousse à interroger la pluralité des genres, des formes, des codes et des discours qui se sont peu à peu construits dans et autour d'une œuvre reconnue aujourd'hui sans conteste comme majeure ; ou tout au moins à tenter de définir ce que serait – dans ces textes qui nous paraissent en donner une illustration radicale, matricielle, exemplaire – une parole théâtrale. De quoi ça parle, puisque manifestement ça parle ? Et peut-être de manière plus pertinente ; l'évidence ne nous semblant pas dans ce cas détruire la complexité : Qui parle ici ? À qui ? Et encore : D'où me parle ce texte que je reçois comme discours dans ma position de lecteur et *a fortiori* de spectateur ? Il s'agit donc de reprendre le point de vue de l'analyse littéraire pour une analyse linguistique, énonciative, discursive qui tenterait de tenir compte de toutes les dimensions de la langue afin de construire – avec l'aide du texte lagarcien – une pragmatique du discours qui pourrait finalement en aborder – fût-ce *a minima* – la dimension sémiotique, ou plus simplement spectaculaire. Dans cette « sonate des spectres » que serait l'œuvre dernière de Lagarce : Qui s'adresse ? À qui ? Depuis quel(s) temps et quel(s) lieux ? Quelle(s) voix ici s'incarne(nt) ?
- 8 De quoi ce théâtre si bavard parle-t-il ? Quel(s) sous-texte(s) est-il (sont-ils) en jeu ? Quel non-dit est-il finalement dit dans *Juste la fin du monde* ? Quel aveu – par-delà l'évidence de la mort prochaine de Louis (donnée d'emblée aux spectateurs sinon à la famille) ? Mais de quoi le personnage meurt-il, par-delà les allusions plus ou moins implicites à son homosexualité (et donc comme par ricochet au sida) ? Chez Dolan d'ailleurs Louis est immédiatement caractérisé comme gay. Est-ce finalement le mal être d'Antoine qui seul explose ?
- 9 Le texte – si on le travaille sous l'angle de la poétique des genres en lui appliquant de la manière la plus scolaire les grilles d'analyse du genre dramatique – se joue immédiatement des codes. Par-delà le prologue sur lequel nous reviendrons, la première

scène présente les différents personnages de manière quasi parodique et mécanique ; ici la représentation mime véritablement le réel qu'elle constitue en référence spéculaire : la présentation des personnages dans le cercle de famille et le vestibule de la maison recoupe exactement l'exposition pour le spectateur. Nous sont donc donnés et dénommés Louis, Catherine, Suzanne, la mère (qui n'a pas de nom mais immédiatement une fonction ou un « rôle »). Il faudra attendre la scène 2 pour que soit également nommé « l'autre fils », Antoine. Se crée alors un jeu de ruptures et d'écarts qui traduisent une ambivalence qu'il faut analyser en termes pragmatiques dans la mesure où ils bâtissent une performance particulière (mais non véritablement originale). Ce qui fait sens, ce qui existe peu à peu, prend chair sous les yeux du spectateur et dans l'imaginaire du lecteur, c'est ce qui n'est pas dit et qui de ce fait sera d'autant plus abrupt ou « brutal ». La réplique finale de Louis dans la scène 2 – « Et là, pour ce petit garçon, / comment est-ce que vous avez dit ? « L'héritier mâle » ? / Je n'avais pas envoyé de mot⁴ ? » – dont le contenu ironique n'est pas équivoque et la violence de la réaction que l'auteur prête ensuite à Antoine montrent la réalisation de la performance. Le sous-texte construit à l'évidence l'acte de langage. Et les écarts, les chevauchements déictiques, l'ambiguïté des adresses et des références temporelles, le questionnement énonciatif vont se résoudre dans la violence finale, dans l'efficacité dramaturgique d'une parole qui touche son but, tape là où ça fait mal.

- 10 La confusion peut toutefois être plus difficile à éclaircir dans ce texte qui s'est appelé un temps « Quelques éclaircies ». Nous prendrons maintenant en compte un autre motif, un autre *topos* de la dramaturgie lagarcienne : la difficulté à établir une distinction précise entre tirade, monologue, soliloque. De nouveau – et par-delà l'adresse au public qui semble parfois indiscutable – se posent de manière récurrente les questions les plus communes : Qui parle ? À qui ? Comment déterminer l'adresse des différents discours ? Revenons au prologue de *Juste la fin du monde* dont voici les premières lignes :

*Plus tard, l'année d'après
– j'allais mourir à mon tour –
j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai,
l'année d'après,
de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, à ne plus savoir,
de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini,
l'année d'après,
comme on ose bouger parfois,
à peine⁵...*

- 11 Les formes et les modalités du présent sont dans ces lignes particulièrement complexes, de même que le jeu déictique entre temps de l'énonciation (faudrait-il parler de temps de la représentation ?) et temps de l'énoncé (mais comment parler alors de manière univoque d'un temps représenté puisque trois moments s'enchevêtrent sur une ligne temporelle qui irait de Tr-1 (ce temps de l'événement primordial : annonce de la maladie, mort de « l'amant mort déjà ?) à Tr puis Tr+1 (les 34 ans de la mort) ? D'autant que TR (temps de la représentation) lui-même devrait se distendre, voire se scinder, puisque le discours est ici à entendre dans l'immédiateté du plateau comme dans un temps spectral qui serait, lui, de « l'autre côté de la vie ». Le travail énonciatif – travail sur les valeurs déictiques du présent – est bien un jeu qui va se résoudre au plateau – mais sans nul doute également dans la solitude imaginative (imaginante) de ma lecture – en confidence ; celle que je dois accepter venant de Louis, ce « tricheur » avec qui il faut bien toujours composer. Nous voici de fait face à un texte-limite au sens propre, intensément et dramatiquement complexe – de même que les personnages de Lagarce nous semblent

effectivement toujours présents-absents. Ce qui se joue dès les premiers mots de la pièce c'est sans nul doute le chevauchement d'une frontière linguistique, morphologique, énonciative, entre récit (ou histoire) et discours. Nous sommes bien sûr lecteurs (ou récepteurs) dans ce cas d'un discours théâtral clairement adressé, mais sans qu'il soit possible de le rapporter à un ici et maintenant, à un *Dasein*, un être-là ; temps arrêté – « perdu » selon toutes les acceptions du mot – qui finalement ne ferait que tendre – sans qu'il soit peut-être possible ou souhaitable de dénouer jamais la tension – vers un « quelque part, il y a quelque temps ». Ainsi se construirait chez Lagarce la parole théâtrale : en un trajet au final infini parce qu'indéfini⁶.

- 12 Essayons d'analyser plus précisément cette tension entre récit et discours.

*Ne plus écrire qu'ici ? Après Les Adieux, Juste la fin du monde et ce Journal vidéo, comme autant de fins*⁷.

- 13 À quel lieu l'adverbe renvoie-t-il dans ce cas ? Quelle est sa référence ? Cette page du *Journal* est datée de Paris. Cela signifie-t-il la décision de ne plus revenir en Franche-Comté ou bien « ici » est-ce l'espace du *Journal* ? *Journal* dans sa version papier ou *Journal vidéo* (et comment éviter alors la confrontation au réel concret de la famille et de la région d'origine) ? Autant de pistes qui sont autant de contradictions. Depuis 1988, Lagarce mène de front deux projets d'écriture qui vont échanger finalement leurs titres et que le *Journal* présente donc finalement comme parallèles sinon complémentaires. Le premier est un projet narratif, longtemps baptisé *Mes deux dernières années* et qui deviendra *Les Adieux*. Il ne sera jamais publié et se verra notamment deux fois refusé par les éditions POL. Le second est un projet dramaturgique longtemps repris et retravaillé également et qui – après avoir été intitulé aussi *Les Adieux* puis *Quelques éclaircies* – deviendra *Juste la fin du monde*, achevé à Berlin en 1990. Que nous apprend du récit – de la technique narrative – chez Lagarce l'analyse de quelques aspects de l'énonciation dans *Les Adieux* (texte narratif dactylographié) ? Nous partirons de l'opposition centrale et spatiale entre Paris et « cette ville-ci » ; ville jamais nommée alors que d'autres toponymes urbains apparaissent dans le texte, notamment des lieux de tournée : Enghien, Neuchâtel, Aoste, Lyon... Le hasard faisant bien les choses la valeur déictique du démonstratif peut-être aujourd'hui parfaitement assumée pour nous : « cette ville-ci » est à l'évidence Besançon⁸. On pourrait ainsi considérer que pour moitié du texte narratif l'espace est référencé de manière déictique mais de façon à ce que la deixis demeure ouverte, flottante. Dans le texte narratif le fonctionnement de la deixis est ainsi très souvent paradoxal sinon incohérent – ce que signale l'emploi du démonstratif constitué à l'aide de la particule, laquelle ne peut faire sens que rapportée à une instance d'énonciation et se distribuant suivant une relation de proximité dans le cas de « cet...ci », tout en prenant pour « cet... là » une valeur cotextuelle. L'inversion des valeurs est très fréquente, sinon permanente dans *Les Adieux*. Prenons un extrait presque au hasard :

*Plus tard, c'est vers la fin de ces deux années, il y a quelques semaines à peine, je le croise, c'est le hasard près du Pont-Neuf. Il habite Paris, il y fait des études, il ne revient presque plus jamais dans cette ville-ci*⁹.

- 14 Et plus loin un autre passage qui montre par le jeu des temps la complexité énonciative du texte :

*Il me reçoit en peignoir, un pyjama, il a maigri et ses mains surtout semblaient épuisées, décharnées. Il ne voulait visiblement pas que je reste trop longtemps et je renonçai aussitôt à demander quoi que ce soit. Je me débrouillerai*¹⁰.

- 15 Nous retrouvons ici l'ambiguïté énonciative qui subsistera dans le discours théâtral. Les codes grammaticaux semblent constamment dans le texte questionnés, travaillés, voire remis en cause. La référence – qu'elle soit spatiale ou temporelle – passe ainsi constamment d'une définition énonciative à une définition cotextuelle, parfois absolue. Récit et discours se mêlent, rendant parfois particulièrement difficile l'identification des instances narratives.

Un de ses amis meurt à cette période-là. Je dormais et je réponds qu'il eut raison de me réveiller mais plus tard, dans la journée, je ne me souvenais plus, je pensais à un mauvais rêve que j'aurais fait et je n'osais pas lui téléphoner à nouveau pour obtenir des certitudes.

[...]

Je suis coincé, là, dans cette ville-ci, c'est ce que je pense¹¹.

- 16 Ou encore :

Je quitte cette ville-ci en juin, un an exactement après l'avoir décidé pour la première fois.

[...]

Deux jours à peine que je suis à Paris,

[...]

Je suis dans la voiture de celui-là¹².

- 17 Ici la distribution entre les deux particules adverbiales est clairement énonciative sans être spatiale. La parole, le discours distribuent l'espace et le temps¹³. *Les Adieux* sont donc bien peut-être un récit impossible, ou à tout le moins l'aveu d'une impossible cohérence dans la présence au monde et dans la représentation du monde.

- 18 Cette tension énonciative trouvera une autre forme dans le premier synopsis de *Juste la fin du monde*, encore intitulé *Les Adieux* :

Les Adieux

Le fils revient, c'est encore un dimanche, on se quitte, le fils va mourir probablement, la mort dont on parle, rien de plus, rien de moins. Il vient là, pour voir, une fois encore, voir, seulement s'imprimer la rétine, se laisser glisser, regarder et ne plus jamais revenir.

Avec lui, il y a un homme, l'homme avec qui il vit, celui-là avec qui, si jeune, il termine sa vie, l'ami, rien de plus et rien de moins.

On ne dit rien, on disparaît, on mange, on se promène, on va se balader dans la forêt s'il ne pleut pas et on rentre vers quatre heures, boire du café, manger du gâteau comme on l'aimait lorsqu'on était plus jeune.

On ne dit jamais rien de la mort, on n'en parle pas, parler de mort ce serait parler de la vie que l'on mène, à des années-lumière, ce serait inutile, trop tard, ce pourrait être le titre également.

Les autres personnages, c'est le père, la mère et la sœur.

Le frère est en voyage, à l'autre bout de la terre, marié, père d'une nombreuse famille.

C'est doux comme l'automne, là-bas¹⁴.

- 19 L'extrême simplicité apparente du récit semble dans ces lignes se marquer avant tout par l'emploi du pronom indéfini, caractéristique de la « non personne ». Mais à nouveau nous voici confrontés au jeu entre « indéfini » et « infini ». À travers le « on » dont la valeur ne peut en définitive être fixée revient le jeu sur énonciation et référence. Cette dernière est là encore particulièrement complexe, étendue, distendue. Qui parle ici et de qui ? « Non personne » c'est bien « personne », c'est-à-dire au final « n'importe qui » et donc « tout le monde ». Ainsi pourrions-nous parler ici d'une référence « implicative » paradoxale – mettant à nouveau en jeu une forme de présence-absence – ; chacun de nous (lecteurs et spectateurs) ayant eu l'expérience de ces repas de famille « mortels » qui ne sont cependant pas (qui ne seraient cependant pas) « la fin du monde ».

- 20 Revenons pour terminer au texte théâtral et à l'épilogue de *Juste la fin du monde*. Il est pour nous évident que dans l'écriture dramatique se construit alors une véritable poétique du récit. Il y a là d'abord un souvenir, rapporté dans le premier tome du *Journal* :

Longue marche la nuit de Anduze à Saint-Jean du Gard, dans la montagne, les forêts de minuit à 3 heures du matin.

Un long moment sur la vieille voie ferrée, à travers un long tunnel et ensuite sous les étoiles, dominant la vallée dans la nuit, sur un pont¹⁵.

- 21 Puis la transcription poétique du matériau mémoriel, le passage du travail de mémoire au travail linguistique :

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore

(après j'en aurai fini) :

c'est l'été,

c'est pendant ces années où je suis absent,

c'est dans le Sud de la France¹⁶.

- 22 Le repérage spatial est alors absolu. Mais le présent conserve la multiplicité des valeurs qui déjà caractérisait le prologue et construit une référence extrêmement précise à travers laquelle se poursuit le jeu sur les différents temps représentés (voire sur le temps de la représentation) ; référence donc à la fois tangible et mouvante, qui à nouveau met en concurrence – et comme en concomitance les instances narratives. Quelle extension donner dans cette dernière page au futur, à l'imparfait ? Quel point d'ancrage pour le présent lorsque celui-ci prend sa valeur d'actualisation ? Citons par exemple le début de ce monologue qui semble paradoxalement si clairement et directement adressé à cette instance invisible et si présente que le discours même ici constitue en public, c'est-à-dire éloigne dans le même temps, le même mouvement :

Après, ce que je fais,

je pars,

Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard,

une année tout au plus¹⁷.

- 23 Et plus loin :

Ce que je pense

(et c'est cela que je voulais dire)

c'est que je devrais pousser un grand et beau cri¹⁸.

- 24 Ou bien enfin :

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai¹⁹.

- 25 Avec, dans ces derniers mots, mise à distance du souvenir par l'entremise de la particule accolée au démonstratif (référence cotextuelle renvoyant à une facture de récit) et concurrentement impossibilité de donner au futur une extension précise qui ancre, de manière déictique, le discours ultime de Louis dans la particularité d'une conscience qui se laisse alors deviner dans une parole ouverte. Nous voici donc confrontés à une multitude de tensions : tension des valeurs et des références temporelles, tension du corps, de la voix, du rythme, des mots, du cri et des silences, tension imaginative, métaphorique... C'est bien la totalité du travail sur le matériau linguistique – le travail poétique au sens premier – qui fait ici image, jusqu'à créer par-delà les tensions perceptibles tout d'abord une autre tension, par-delà le jeu un autre sens ; « jeu » étant à comprendre à la fois comme manifestation ludique, comme pari sur les potentialités linguistiques et comme écart créant un espace de liberté pour le discours.

- 26 La parole théâtrale est alors cette voix qui tisse sa trame dans la chaîne du récit et ouvre à une véritable ontologie de la représentation. Elle trouvera dans l'urgence de la dernière tirade du *Pays lointain* un nouveau jeu, un autre souffle.

NOTES

1. La formule est d'Olivier Py.
2. Bruno TACKELS, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 37. Il semble cependant étrange d'associer ici Koltès aux deux autres dramaturges quand on sait le rôle que Chéreau a joué dans la reconnaissance de l'œuvre de celui-là.
3. Jean-Luc LAGARCE, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000, p. 148. Cité par Bruno TACKELS, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 121.
4. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Première partie, Scène 2, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Classiques contemporains », 2012, p. 35.
5. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Prologue, *op. cit.*, p. 23.
6. Il faudrait prendre en compte ici toutes les manières de scinder ce dernier mot, de le (dé)composer et de le dire.
7. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1990-1995*, tome II, 1^{er} février 1991, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 62.
8. On notera que Montbéliard est encore moins bien lotie. Elle est évoquée – et contextuellement identifiable pour le lecteur – par le café situé en face de la gare (« la grande brasserie du Lion ») et par le boulevard extérieur, sans que lui soit consacrée une référence déictique.
9. Jean-Luc LAGARCE, *Les Adieux*, tapuscrit, p. 40. Le texte, déposé à l'IMEC, est consultable sous sa forme numérisée à Besançon, au Centre Jacques-Petit, mais n'est pas accessible en ligne.
10. *Ibid*, p. 72.
11. *Ibid*, p. 59.
12. *Ibid*, p. 62.
13. Pour ce qui regarde le fonctionnement de la deixis dans le cas du démonstratif construit avec particule on consultera Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2011, p. 50-51.
14. Premier synopsis de *Juste la fin du monde*, écrit entre mars et septembre 1988, moment où *Les Adieux* deviennent *Quelques éclaircies*, in *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 153 ; le document est accessible à l'adresse : <http://fanum.univ-fcomte.fr/lagarce/index.php?f=1&d=10>.
15. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1977-1990*, tome I, 14 juillet 1983, Besançon, Les Solitaires intempestifs, p. 81.
16. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Épilogue, *op. cit.*, p. 105.
17. *Id*.
18. *Ibid*, p. 106.
19. *Id*.

INDEX

Mots-clés : Jean-Luc Lagarce, Xavier Dolan, Juste la fin du monde, Le Pays lointain, Les Adieux, adaptation cinématographique

AUTEURS

PIERRE CHAMBEFORT

Pierre Chambeftort est professeur agrégé de Lettres modernes depuis 1989. Il enseigne en CPGE au lycée Condorcet de Belfort depuis 2001 et à l'ESPE de Franche-Comté. D'abord spécialiste de la poétique du genre romanesque au XVII^e siècle, il mène actuellement une seconde thèse consacrée à sa pragmatique du discours théâtral chez Jean-Luc Lagarce.